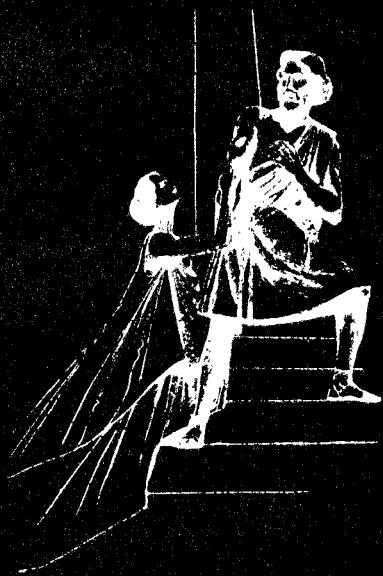


论北京人艺 演剧学派

于是之 王宏韬 田本相
何西来 杨景辉 顾 骥
童道明 著

北京出版社

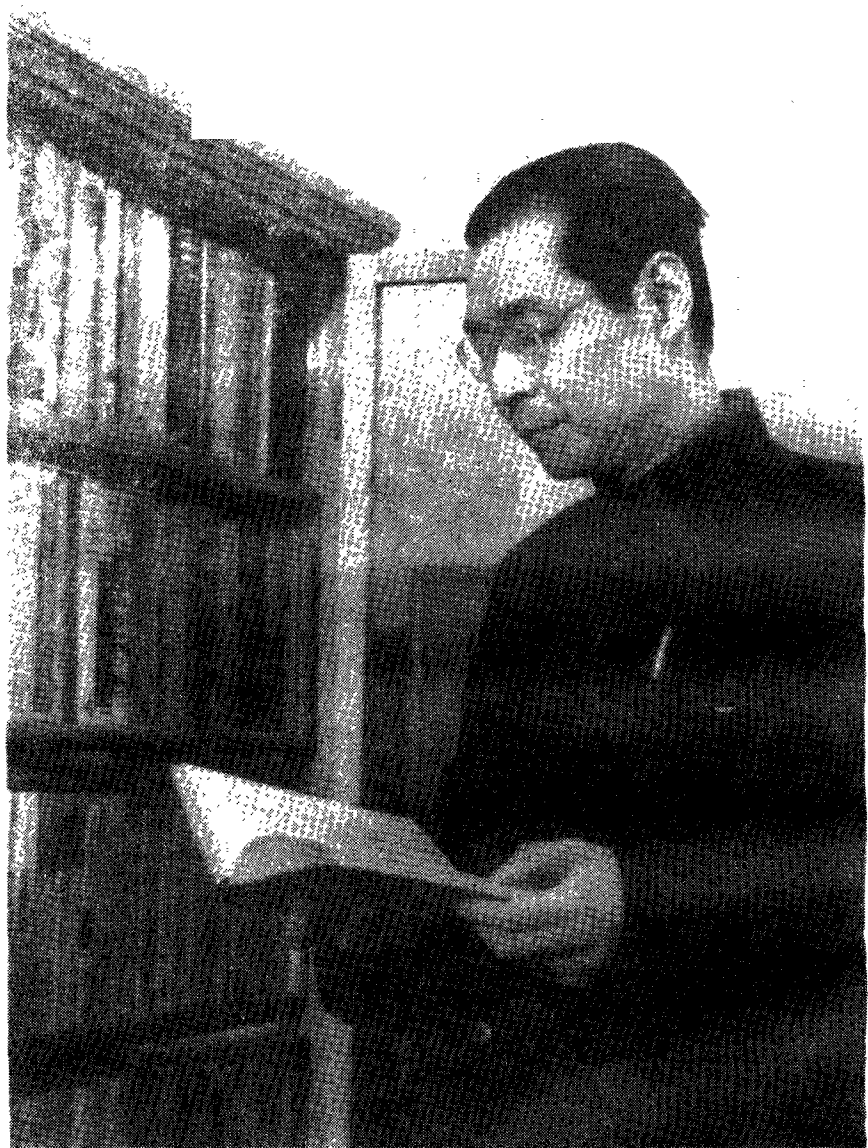


内 容 提 要

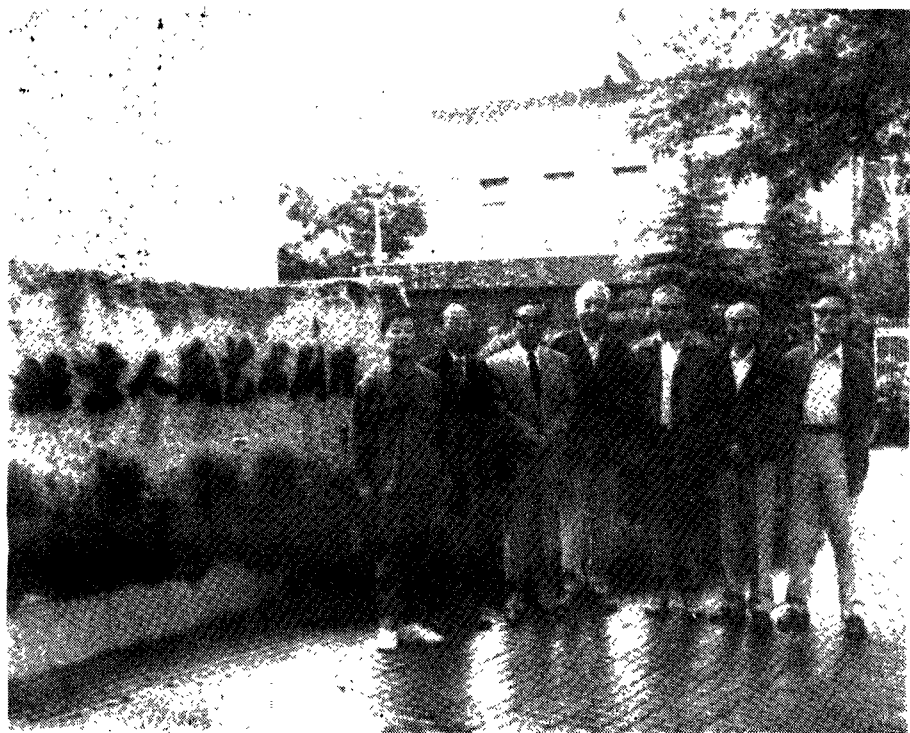
本书揭示了北京人艺演剧学派形成和发展的原因，并对不同发展阶段的内涵和特点加以描述，展现了人艺的发展历程。本书对这个学派的理论核心进行了系统的论述，从现实主义、民族化到风格、意境诸方面来揭示其美学特质和深层意蕴。同时阐明了北京人艺艺术家群体的精神、素质的构成因素，以及由这些艺术家的实践所形成的艺术传统，从而揭示了这一学派获得成功的人才机制和精神基因。



北京人民艺术剧院院长：曹 禺



北京人民艺术剧院总导演：焦菊隐



作者合影(左起): 田本相 杨景辉 顾 骧
于是之 何西来 王宏韬 童道明

目 录

序	曹 禺 (1)
---------	-----------

前 言	(1)
-----------	-------

第一章 北京人艺演剧学派的形成和发展	(1)
--------------------------	-------

第二章 心象说	(40)
---------------	--------

第三章 北京人艺演剧学派的现实主义 美学特色	(72)
---------------------------------	--------

第四章 《论民族化 (提纲)》诠释	(102)
-------------------------	-------

第五章 意境论	(146)
---------------	-------

第六章 风格论	(183)
---------------	-------

第七章 修养论	(224)
---------------	-------

附 录

与观众共同创造	何西来 (250)
---------------	-----------

——论北京人艺风格形成中的双向选择

以诗建构北京人艺的艺术殿堂	田本相 (277)
---------------------	-----------

——焦菊隐——北京人艺演剧学派初探

迈向新的戏剧现实主义	徐晓钟 (295)
------------------	-----------

——试析北京人艺风格的发展及其走向

后 记	(306)
-----------	-------

序

曹 禺

由是之请了许多专家朋友，研究多日，写出的《论北京人艺演剧学派》即将付梓，约我为之写序，这是我喜欢做的事。但我年迈多病，又不允许我把这部著作通读一遍，因此，我只能谈点感想。

40多年前，当我和起扬、菊隐、山尊一起讨论创办北京人艺的方针、目标时，就希望把她办成一个像莫斯科艺术剧院那样高水平的剧院，也希望通过演出我们自己的剧目，逐步形成剧院自己的风格，也可以说要形成具有中国作风中国气派的演剧学派吧！

40多年过去了，风风雨雨，道路坎坷，但在党的正确领导下，在全体艺术家的奋斗中，不但演出了一批经得起历史考验的剧目，磨砺出北京人艺的演剧风格，造就了一批杰出的表演艺术家，而且形成了北京人艺宝贵的艺术传统，也可以说自成一家，自成一派了。对北京人艺演剧学派的创立，焦菊隐总导演是作出了卓越的贡献的。

每个剧院都有自己的艺术实践历史，也都有历史的经验教训。这个历史并非是过眼烟云，它昭示着现在和未来，我们既不能躺在历史上，但也不可能割断历史而求发展。北京人艺的老一辈艺术家都逐渐告别了舞台，大批的新鲜血液补充进来，要保持北京人艺已经达到的艺术水准，并向新的境界攀登，一方

面要提倡老艺术家把自己经验传留下来，另一方面也更需要年轻的艺术家的继承和发展北京人艺的优良的艺术传统。北京人艺有很多经验，但在我看来，最重要的是艺术家们对戏剧艺术的痴迷热爱，对戏剧艺术锲而不舍、精益求精的治艺精神。不论是怎样的社会条件，要办出高水平的剧院，就要有高尚的艺术精神。

一个剧院，要重视剧目建设，人才建设，但也要重视理论建设。焦菊隐是很重视理论建设的。他不但是一位博学多识的导演，而且是一位学者。正确的理论，可以使我们头脑清醒，把定方向，少走弯路，更可以使我们于浮躁多变的时潮中具有艺术卓识。

这本书，从不同角度，不同侧面来探讨北京人艺演剧学派的成因、经验和成就，并努力上升为理论，是很有意义的。我希望这本书不是一个结束，而是一个开始，无论北京人艺还是北京人艺的朋友，大家一起来总结北京人艺的经验教训，这不仅对北京人艺有益，我想对其它剧院也有参考价值。

前 言

北京人民艺术剧院走过了 40 年艰难而曲折的历程，在为人民服务的方向指引下，她为中国话剧演剧艺术作出了杰出的贡献。她被称为中国话剧的艺术殿堂。

北京人艺的演剧艺术之所以赢得世界的声誉，乃是因为她拥有一个献身话剧艺术的艺术群体，在多年的富有创造性的艺术实践中，推出一系列精湛而高超的剧目。更重要的，是因为她缔造了一个具有中国作风中国气派的民族的演剧学派。这不仅是对中国话剧也是对世界话剧的主要贡献；而且还将以此留驻青史，并对她自身以及中国话剧产生深远的影响。

对北京人艺演剧艺术的研究，几乎是同她的历史行程相伴随的。而把她作为一个演剧学派来研究，是近些年才取得共识的。当戏剧界最初探讨北京人艺演剧艺术的独创性的成就，或是艺术特色时，把焦点对准北京人艺艺术风格的研究，企图由此找出她特有的艺术徽章，揭示她的艺术魅力。与此同时，则是对北京人艺总导演焦菊隐导演学派的研究。这里应提到《论焦菊隐导演学派》^①，它实际上已经接触到北京人艺演剧学派的问题，可以说呼之欲出了。1993 年召开的“北京人艺演剧学派国际研讨会”，不但正面提出了这样的论题，而且就此展开了多方面的深入论述，并把这一研究推向一个新的阶段。

^① 苏民、左莱、杜澄夫、蒋瑞、杨竹青著，文化艺术出版社 1985 年版。

一个学术命题的提出，往往意味着认识的升华和飞跃。当把北京人艺的演剧艺术作为一个学派来研究时，则把对她的认识、评价提到一个应有的高度。并非任何一个演剧团体都能成为学派的。一个学派的形成和确认大体有两种情况：一种是从学派的开始便有着它的系统理论主张和宣言，并且自我标定，又为历史所认定；一种是它始终也没有构建学派的宣言，但它的理论和实践都表明它是一个学派，并且被历史所确认。北京人艺演剧学派，由于当时的历史条件，她并没有学派的公开宣言，但从学派奠基人焦菊隐的全部理论和实践来看，特别是从北京人艺艺术家的共同创造中，无论从创作方法、创作作风，还是艺术风格上，都体现着共同的追求，共同的艺术精神。也可以说，是焦菊隐作为总设计师同北京人艺的艺术家共同创造了北京人艺演剧学派。

任何学派，并非任何个人或群体自封的，它最终必须为历史所确认，而这种确认是有其客观标准的。它大体应当具备这样几个基本条件：一是它必须具有自己的理论学说，而这些理论学说往往有其特定的师承，并在这师承的基础上提出了更具独创的理论系统。北京人艺的理论家是焦菊隐，他的具有民族特色和内涵的演剧理论，是在继承和吸收中外戏剧的优良传统的基础上，根据大量的艺术实践总结出来的，构成北京人艺演剧学派的理论支柱。二是作为一个艺术学派，它要求拥有学派自己的艺术家群体。北京人艺不但有着以焦菊隐总导演为核心的导演艺术家集体，而且涌现了一批表演艺术家。三是要求它拥有按照它的理论学说而创作的艺术作品。也就是说它不但要有自己的理论，而且更有其赖以展示其理论独创性的艺术实践。北京人艺得天独厚之处，是中国一些著名的剧作家为其提供剧作，如郭沫若、老舍、曹禺、田汉等，从某种角度说，北京人艺的演剧理论及其风格，是在上演这些剧作家的剧目中形成的，

并创造出本学派的舞台精品。如《龙须沟》、《虎符》、《茶馆》、《蔡文姬》、《武则天》、《关汉卿》、《胆剑篇》等。四是在其艺术实践中形成了它的演剧体系和方法，并且也形成了比较稳定的艺术风格。如果按照这些条件衡量北京人艺演剧学派，她是当之无愧的。

本书研究的动因和目的：起初，是为了祝贺北京人艺建院40周年，对北京人艺走过的道路给予一个历史的总结，或者说对40年来的经验教训加以理论的概括。现在看来，这只能是一个初步的目标。当我们深入到这个艺术殿堂的内部，对其丰富而深厚的内涵有了更多的探讨，并对北京人艺的研究历史进行反复思考之后，认识在不断深化。对北京人艺演剧学派这一客观存在的认识，由朦胧逐渐变得清晰起来。于是，我们把“北京人艺演剧学派”确定为研究对象。本书所要达到的目标，不仅是要对这个学派给予比较系统的论述并加以确认，并且还要对其理论和实践的精华和特征给予提炼和升华。

据此，本书的任务是：

第一，揭示北京人艺演剧学派形成和发展的原因，对其不同发展阶段的内涵和特点加以描述，展现其发展的历程。同时力图从世界戏剧潮流同中国戏剧文化传统、中国话剧的历史发展、历史文化背景同地域文化的交汇点上来探讨北京人艺演剧学派形成和发展的原因，揭示其走向成功的艰苦探索的艺术道路。

第二，阐明北京人艺演剧学派的体系和方法的主要内涵。在这里，主要对这个学派的理论核心——焦菊隐的民族化理论，即体现在他的《论民族化（提纲）》一书中的观点进行系统的论述。同时对心象学说加以系统的概括和阐发。希望通过这些论述，揭示北京人艺演剧学派是如何吸收中国的戏剧美学传统，如何化解并发展了斯坦尼斯拉夫斯基体系，从而形成其演剧理论的。当

然，也揭示这些富有民族特色的演剧理论对世界话剧的贡献。

第三，是论述北京人艺诗化现实主义。北京人艺作为一个现实主义演剧学派，对传统的现实主义是有所发展的，并形成了它独有的特色，我们把它称之为诗化现实主义。一方面，我们要阐述其诗化现实主义的发展道路，论述其不同发展阶段的内涵和特点；一方面，更从其风格、意境诸方面来揭示其美学特质和深层意蕴。

第四，是阐述北京人艺艺术家群体的精神、素质的构成因素，以及由这些艺术家的多年的艺术实践所形成的艺术传统，从而揭示该学派获得成功的人才机制和精神基因。

以上所提及的方面，是我们感到最必须加以论及的。我们也不想面面俱到，以免冲淡主要目标。

北京人艺演剧学派研究的价值与意义：

话剧作为一种外来的戏剧样式，传入中国已经有 80 多年的历史，这是一个相当艰难而曲折的创造性的艺术转化过程，也是一种外来戏剧文化融入本土文化的过程；否则，它将很难在中国土地上生根发展。80 多年来，在话剧演剧艺术上有过许多探索，也涌现出不少优秀的导演艺术家和表演艺术家；但是自成体系的演剧学派为数甚微，而北京人艺演剧学派却是其佼佼者。北京人艺演剧学派的形成，不但是中国话剧演剧发展历史的一个积累的成果，而且是外来戏剧同中国戏剧文化、乃至整个中国艺术文化相结合、同中国人民的生活相结合的产物。作为一个民族独创性的演剧学派，它是一个杰出的代表。它体现中国话剧演剧的民族化的道路，它的理论创造和实践范例带有经典的价值，凝结着十分宝贵的历史经验。当然，并非任何一个具体的经验和演出范式都是需要后来者加以仿效的，但它所蕴涵的最可宝贵的基本经验和艺术精神原则，是有着它理论的价值和现实意义的，甚至有着不可低估的世界意义。

北京人艺演剧学派的以现实主义为基础、民族化为核心的演剧体系和方法，是相当完整而系统的。它创造性地继承了哥格兰、斯坦尼斯拉夫斯基体系，创立了“心象学说”，它把世界著名演剧体系的精华同中国戏曲的演剧体系加以融化、创造，形成它特有的理论和方法，自成一家，这是对中国话剧乃至世界演剧理论宝库的一大贡献。

新时期话剧有了一个飞跃的发展，但就其面临最迫切的艺术课题来说，仍然是一个如何对待外来戏剧思潮、流派和剧作的问题。在开放的广阔视野中，西方现代派戏剧的思潮、流派，在匆匆十年中几乎全部演示了一遍；但终于发现，西方现代派的代表人物的创新多半来自东方戏曲的激发、借鉴，从中汲取戏剧的智慧和灵感。我们从西方现代派那里再次发现了中国戏曲，而北京人艺演剧学派，正是在“一面倒”地向斯坦尼拉夫斯基体系顶礼膜拜的热潮中，却沉着地把目光转向中国戏曲，在我们话剧史中几经反复折腾并倍受熬煎的课题上，有了更深入的思考和探索，并取得了成功。而这种多年形成的艺术胆识和艺术精神，使其在新时期戏剧思潮的激荡中，能够把定方向，如骆驼坦步，出现了像《绝对信号》、《狗儿爷涅槃》等这样的新的舞台艺术精品。类似这样的基本经验难道不值得我们沉思吗？如果说，北京人艺演剧学派的艺术家有着深厚的传统戏曲的艺术功底和修养，使他们在融汇化解斯坦尼斯拉夫斯基体系时，具有得天独厚的条件；那么，现在又有多少艺术家具有他们的功力？缺乏深厚的民族艺术的根基，要想从外国戏剧中、包括一切学派中拿到真东面，恐怕是很难的，也只能扮演一个东施效颦的角色。在这方面，北京人艺演剧学派的启示是具有迫切的现实意义的。

发源于欧洲的话剧，在两千年的历史发展中，它走出欧洲，走向世界，成为具有世界性的剧种。而在各个国家和民族的衍

化中，使话剧派生出诸多演剧理论流派和形态。北京人艺演剧学派是这世界性话剧中一朵夺目的东方奇葩。可以这样说，西方话剧同中国这样具有悠久文明、悠久戏曲传统的神会融通，是一个历史的奇迹，这是北京人艺演剧学派的世界意义之所在。它不但说明话剧的蓬勃的生长机制，而且说明中国人的民族诗性智慧。历来都是欧洲中心主义，话剧来自欧洲，自然更以欧洲的戏剧发展为先导、为范例。但随着东西文化的交流和对话的展开，随着东方的崛起，新中国的崛起，北京人艺演剧学派的理论和实践则会引起西方话剧界的重视。北京人艺的戏剧不是在欧洲引起轰动了吗？他们看到的仅仅是演出，倘若他们也深入北京人艺演剧学派的堂奥，他们将会从中得到深刻的启示。对北京人艺演剧学派的研究，将会有助于丰富世界话剧的艺术宝库。

根据本书的研究对象和目的，我们不想更多罗列史实和诸多现象，而是希望抓住学派构成的主要支点，分专题加以论述，而每个专题之间使之具有内在的逻辑联系。这就是本书的研究方法。北京人艺的丰富的艺术实践，给我们提供了诸种理论概括的可能，但我们也只能就我们的理解作出一些诠释，因此，在研究北京人艺学派这个课题上，只能是一个开端。倘若此书能够提出一些问题和线索，为后来者参考并诱发一些思考，对我们来说，也就心满意足了。

我们也愿以此书来纪念焦菊隐九十诞辰！

第一章

北京人艺演剧学派的形成和发展

一、文化背景

(一)

1949年中华人民共和国的建立，标志着我国历史掀开了崭新的一页。新中国成立后，党和政府着手进行大规模的经济建设和文化建设。从此，也揭开了新中国文学艺术事业的新篇章。

建国前夕，解放区、国统区各路文学家、艺术家胜利会师北京，于1949年7月2日召开中华全国文学艺术工作者第一次代表大会，成立了中华全国文学艺术界联合会，提出了“为人民服务的文艺”，作为发展新中国文艺事业的总方针。会后，又相继成立了中华全国戏剧工作者协会及其他各类文艺工作者协会。

为适应社会主义革命和社会主义建设的需要，加强全国艺术团体的专业化、正规化组织建设，中央人民政府文化部于1951年6月19日在北京召开了全国文工团工作会议。确定了文艺团体的总任务是：大力发展人民的新歌剧、新话剧、新音乐、新舞蹈，以革命精神和爱国主义精神教育广大人民；明确

了全国各种文艺团体的分工，决定在中央、各大行政区、大城市设剧院或专业话剧团，以剧场演出为主，逐步建立剧场艺术。

根据这一精神，北京市人民政府于1952年6月12日，建立北京人民艺术剧院，任命曹禺为院长，焦菊隐、欧阳山尊、赵起扬为副院长。

北京人民艺术剧院是由成立于1950年元旦，以李伯钊为院长的前北京人民艺术剧院（习称“老人艺”）的话剧团与原中央戏剧学院话剧团合并组建的一个专业话剧院。它的成员，有的是来自解放区的新文艺工作者，有的是抗敌演剧队的成员，有的是新参加革命的青年学生，还有的是在“大后方”和从国外归来的从事影剧工作的老艺术家。新的北京人民艺术剧院就是由这些来自不同地区和岗位，不同年龄，不同社会经历，不同文化、艺术水平，不同的世界观、艺术观，不同的艺术个性和风格的戏剧工作者组合而成的创作集体。

北京人民艺术剧院的创建，自始至终得到中央和北京市委的高度重视。首先是周恩来总理对剧院的建设关怀备至。在他的直接支持下，为北京人艺修建了一座在当时来说是规模最大设备最先进的专用剧场——首都剧场，为剧院艺术家们提供一座进行艺术创造的良好场所。他对剧院的演出剧目从剧本到舞台艺术都十分关注，给予多方面的指导和帮助。建院的初期，负责组建工作的北京市委宣传部副部长廖沫沙同志十分明确地提出了剧院的发展方向。他认为：北京人艺虽然是一个地方性剧院，但要有全国性和国际性。他说：“一个剧院的艺术水平有没有全国性、国际性，不是看它设在哪里，而是看艺术本身。”他希望大家共同努力，一定要把北京人艺建成一个崭新的剧院，演出好戏来，成为一个有雄厚基础的剧院。在建院后不久，他在给剧院的来信中指出：“我们新中国的戏剧艺术也正需要一个建设计划。话剧在中国虽然已经有了50多年的历史，但是我们还

没有一个像莫斯科艺术剧院一样的剧院，也没有建立起像斯坦尼斯拉夫斯基那样的演剧艺术体系。”“因此，我以为新的戏剧事业，现在应当进行一些‘基本建设’：从思想到物质，从创作、领导到表演，从组织形式到工作方法，逐步建立一种风格（当然不是不变的）、一种传统（当然不是没有发展），像莫斯科艺术剧院一样。”他表示相信，进行这样的建设工作，“人民艺术剧院是有必要和可能的。我们有毛主席的文艺方针，市委和彭真同志的领导，曹、焦、欧阳三位院长和同志们的努力，我们是拥有一切成功的条件的。”^①今天看来，他的这些话，实际上为北京人艺提出了建立自己的演剧体系、演剧学派的宏远目标。北京人艺的艺术家们从建院开始正是沿着这一伟大的目标进行艰苦卓绝的艺术探索的。

（二）

任何一个学派的诞生，都是不能割断历史的。北京人艺演剧学派也是如此。它是在前辈戏剧家数十年的艺术探索的基础上形成和发展起来的。

话剧是舶来品。这种外来的艺术形式在中国落地、发芽、生根、成长、开花、结果，是经过了一个漫长的历史过程的。凝聚着多少戏剧家的聪明才智。辛亥革命前夕，中国戏剧界的有识之士，进行旧剧改良，但始终脱离不了旧剧的模式。1907年春柳社在东京先后演出《茶花女》（第三幕）、《黑奴吁天录》，从此揭开了中国话剧史的序幕。在春柳社的影响下，一种非东非西、亦东亦西的中国早期话剧形式——文明新戏，曾以不可阻挡之势席卷中国的戏剧舞台。但在辛亥革命失败后它很快走向衰落，“把一个萌芽婴儿般的新剧舞台，霎时间变成了堕落阶级底

^① 参见《北京人民艺术剧院大事记》。